

CUENTOS MARAVILLOSOS EN LA TRADICIÓN ORAL DEL PONIENTE DE ALMERÍA

NIEVES GÓMEZ LÓPEZ
Universidad de Almería

El interés por el estudio de los cuentos de transmisión oral comenzó un buen día en Madrid, al elegir el curso de Doctorado de la UNED, Folklore y Literatura, cuyo profesor era don José Fradejas Lebrero. Me pareció una disciplina original y, en efecto, poco estudiada —como pude averiguar más tarde—. De esta manera, una vez finalizados los cursos de doctorado, de la mano de don José emprendimos la tarea de recolectar cuentos orales de la zona donde vivo y estudiarlos. Así surgió el tema de mi tesis.

En un principio pretendíamos abarcar el poniente y la Alpujarra almeriense, pero vimos que el material se extendía más de lo previsto en el trabajo de campo. Ello me condicionó a reducir la zona a una comarca, la del poniente, aunque no por esto, dejé de realizar encuestas en parte de la Alpujarra almeriense (Enix, Felix, Berja, Dalías, etc.) para un estudio posterior.

El cuento es el género literario más antiguo y su origen se pierde en la noche de los tiempos¹. A través de sus temas y motivos descubrimos la historia de la vida misma con sus fracasos, desengaños y victorias. Siempre vencerá el corazón y la inteligencia del hombre, de ahí la «lección de optimismo»² que transmiten la mayor parte de ellos.

Hoy, la televisión³ y los videos han suplantado al arte de contar cuentos tal y como se hacía antaño: al amor de la lumbre en invierno o en medio de las labores agrícolas («farfo-

(1) Guerette, Charlotte: *Le conte*. PPM.Laval, 1980, p. 1.

(2) *Ibidem*. Uno de los informantes del poniente almeriense, Rogelio Luque, sin ser un hombre culto corrobora esta idea mediante los siguientes términos: «el cuento es una cosa que todo el mundo gusta interés en oírla. El que lo está contando se divierte y el que lo está oyendo también pasa unos ratos muy buenos de alegría, y al mismo tiempo va aprendiendo y vamos descubriendo esos caminos que ya tenemos borrados y hay que ir descubriéndolos».

(3) Algunos de mis narradores se quejaban de esto mismo, como por ejemplo Rogelio Luque que se expresaba en estos términos: «a los cuentos los está matando la televisión. Antes las veladas se pasaban contando cuentos; hoy vemos la televisión». Incluso, como es trovero, llegó a improvisar un trovo, que dice:

«Pero quiero decir yo
a mayores y pequeños:
se ha perdido esa ilusión,
el cuento se va muriendo,
culpa de la televisión».

llando»⁴, abriendo higos, descascarillando las almendras⁵, durante la faena de los parrales, etc.), o en las noches de verano en las reuniones de jóvenes, niños o adultos⁶, etc.

He recogido cuentos de animales, del ogro estúpido, de bobos o tontos, morales, etc. Pero los que más me han llamado la atención son los cuentos maravillosos.

EL CUENTO MARAVILLOSO, de **encantamiento**, de **hadas** (los tres términos definen una misma acepción) o **Märchen**, en alemán, o **Fairy tales**, en inglés, es una narración larga en prosa donde la acción se desarrolla en un tiempo y lugar irreal e indefinido⁷, y cuyo protagonista —héroe o heroína— supera una serie de dificultades para lograr su meta y un desenlace feliz.

Presenta seres, acciones y objetos fabulosos o fantásticos (hadas, brujas, ogros, etc.). El mundo mágico o fantástico tiene la misma dimensión dentro del relato que el mundo donde se mueven seres humanos; es decir es un mundo donde se funde lo natural y lo maravilloso en una sola dimensión espacial. Suelen ser bastante extensos y ricos en episodios.

Este grupo de cuentos es quizás el más estudiado; en torno a él se han postulado diversas teorías genéticas que han suscitado diversas controversias científicas⁸. Michele Simonsen, en su libro **Le conte populaire français**, presenta las interpretaciones que algunos estudiosos, investigadores, psicólogos, etc. dan acerca del cuento maravilloso.

Intervienen personajes maravillosos y animales de características humanas, pero lo que verdaderamente distingue al Märchen de las otras narraciones de ficción es su **estructura**:

Los **Motivos** son los elementos más pequeños de un cuento (personajes, incidentes, objetos), capaces de perdurar en la tradición.

El **Tipo** es un cuento tradicional con una existencia independiente. Un Tipo puede tener un Motivo o varios. Tipo y Motivo están relacionados.

La **secuencia**, combinación y agrupación de los Motivos, da forma al argumento y define el Tipo.

La **versión** es cada una de las realizaciones del cuento, tanto se registre como no. Es decir, cada vez que se narra un relato se produce una versión.

La **variante** es la relación integrada por una secuencia de elementos comunes a una serie de versiones, las cuales se parecen más entre sí que a las otras series.

(4) Soledad Navarro Navarro, otra informante del poniente almeriense, me comentaba en la entrevista que los cuentos se contaban mientras «farfollaban», es decir, mientras recogían y limpiaban el maíz, y abriendo los higos.

(5) Rogelio Luque Fernández, mencionó durante la entrevista que el oyó contar, cuentos en la Alpujarra granadina, concretamente en Murtas, mientras descascarillaban la almendra.

Estoy recogiendo los cuentos de Turón (Granada), pueblo vecino a Murtas. Uno de los informantes que hasta ahora más cuentos me ha transmitido, me los contaba mientras trabajaba el esparto. Me regaló unas esparteñas y una botella vestida de una labor de esparto. No es de extrañar que también lo trabajara antaño mientras contaba algún que otro cuento a los que —como yo hoy— les observaban.

(6) La informante Nieves López Martín es testigo de estos ambientes propiciatorios para el cuento.

(7) El cuento maravilloso no está presentado como algo verdadero, pero tampoco falso. Antonio Fernández, el cuento de la versión abderitana, **El pájaro de la fortuna**, utiliza una fórmula introductoria muy significativa, que corrobora la teoría aquí mencionada: Esto pasó en la tierra de nadie y en el mundo de nunca.

(8) CHERTUDI, Susana: **El cuento folklórico**. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1976, pp. 25-39.

El azar apenas existe en el cuento maravilloso, existe un destino. Así pues, para analizarlo es imprescindible seguir a **Vladimir Propp**⁹, para quien el cuento maravilloso posee una jerarquización de su estructura morfológica. Propp observó que los Motivos de estos cuentos siguen un esquema universal de treinta y un **elementos o funciones** (acciones de un personaje definidas desde el punto de vista de su importancia en el curso del argumento), y la lista de estas funciones las reparte en tres secuencias (desarrollo del cuento que partiendo de una fechoría o de una carencia y pasando por las funciones intermedias culmina en el matrimonio o en otras funciones utilizadas como desenlace):

1. **Preparatoria** (prólogo, ausencia, prohibición, transgresión, información del malo, información obtenida, engaño y complicidad o ayuda involuntaria).

2. **Primera secuencia** (daño o perjuicio, llamada o envío de socorro, empresa reparadora, el héroe deja la casa, primera función del donante, reacción del héroe, transmisión, traslado de un reino a otro, lucha, marca, victoria).

3. **Segunda secuencia** (reparación del daño, regreso del héroe, persecución, rescate o socorro, llegada de incógnito, impostor, tarea difícil, cumplimiento, reconocimiento, descubrimiento, transfiguración, castigo, boda).

La ley con la que se rige Propp es que cada función ocupa un lugar determinado en la sucesión de los hechos en el cuento, aunque hay funciones que pueden no aparecer o que se repiten en algunos de ellos.

Los personajes de los cuentos maravillosos resultan estereotipados, carentes de desarrollo psicológico. Propp define también el cuento como asunto de siete **personajes o actantes**, pues es evidente la función de estos personajes, y cada uno posee su esfera de acción:

1. **Agresor** o malvado (dragón, ogro, gigante, bruja, lobo).

2. **Donante del objeto mágico**.

3. **Auxiliar/es del Héroe**: cuando los ayudantes son animales o seres sobrenaturales utilizan sus cualidades no humanas para socorrer al héroe cuando lo exige el argumento, pero se comportan como humanos en lo demás: hablan, caminan, comen.

4. **Víctima/Princesa**.

5. **Emisario**.

6. **Héroe** (posee muchas virtudes —generosidad, valor, bondad—, pocos defectos y normalmente muestra su astucia a lo largo del relato).

7. **Falso Héroe**.

Las aplicaciones pedagógicas del método de Propp son numerosas, ya que se puede crear un cuento artificial, partiendo de las funciones dadas, e inventando libremente unas variantes.

(9) Propp estima que los cuentos maravillosos guardan el recuerdo de creencias y de rituales primitivos, aquellas de las sociedades de clan del régimen de recolección agrícola y de caza, pero que han nacido más tarde, en sociedades que no adhiriéndose más a estas creencias y no practicando más estos ritos, no los comprenden y los deforman pues progresivamente, para explicarles según sus propios esquemas culturales.

En cuanto a sus principios estructuralistas V. Propp no es siempre fiel a ellos, según SIMONSEN, Michèle: *Le conte populaire français*. Paris, PUF, 1981, *Qué sais je?* p. 58.

En el poniente de Almería hay una gran afición por los cuentos maravillosos de tradición oral. Hemos recogido para analizar veinticuatro cuentos (veinte versiones y cuatro variantes).

Cada cuento se ha catalogado según un número y un título internacional, siguiendo la ordenación de Aarne-Thompson¹⁰ para los cuentos maravillosos, a los que corresponden los Tipos del **300** al **749**. No obstante, las versiones almerienses de **El oso orañón** y **Elisarda y el señor Luna** (se publicaran en fechas próximas) son excepciones, ya que le corresponden el **Tipo 2028** (también tiene cierta relación con el **333** y **431**) y el **Tipo 870 (I)** respectivamente.

También se ha tenido en cuenta el **Catálogo Tipológico del cuento folklórico español** de Julio Camarena Laucirica y Máxime Chevalier¹¹.

En cuanto a las **fuentes** de los cuentos maravillosos del poniente almeriense, la mayoría parecen estar en la **mitología griega** (**mito de Perseo y Andrómeda, Jasón y los Argonautas,...**); en **Oriente** (**Mabinogion, Sukasaptati o Tuthi Nameh persa, Jataka,...**); en **Escandinavia** y en **leyendas diversas**; el resto en la **Edad Media** (**La Grande e General Estoria, Libro de los Engaños,...**); en la **cultura hebrea; literatura de cordel**, etc.

Los cuentos maravillosos suelen comenzar con una fórmula introductoria por una explicación funcional, y terminar con otra fórmula final por necesidad estructural y de esta manera el oyente puede esperar que el protagonista encuentre obstáculos indefinidamente.

La fórmula introductoria de nuestros cuentos maravillosos almerienses son:

Pues había...

Resulta que había...

Pues esto era que había...

Había una vez...

Había un...

Érase una vez...

Pues érase una vez...

Bueno, pues esto era una vez...

Pues esto era una vez que había...

Era una chica...

En un país lejano...

Es que en los tiempos aquellos remotos...

Se trataba de...

Esto pasó en la tierra de nadie y en el mundo de nunca.

Este cuento se refiere...

Era un...

Bueno, mira, era...

Esto era...

Ése era...

Eso era...

Pues resulta que...

Una que...

(10) AARNE-THOMPSON: **The Types of the Folk Tale**. Helsinki, F. F. Communications, nº 184, 1964.

(11) CAMARENA LAUCIRICA, Julio y CHEVALIER, Máxime: **Catálogo Tipológico del cuento folklórico español**. Madrid, Gredos, 1995.

La fórmula final de nuestros cuentos maravillosos almerienses son:

Y así fue y se casó con ella.

Y colorín colorado ya este cuento se ha terminado.

Y aquí se acaba mi cuento, y el que no alce el pompi se le queda tuerto, y el que lo alzó, se le quedó.

Todos fueron felices, comieron perdices y a mí no me dieron. Se terminó.

Y ya pues vivieron a gusto los dos y fueron felices.

Y se casó con la hija del rey, y ya heredó la corona.

Y se casaron y fueron felices, y ellos las toman y yo no las quise.

Y fueron felices y se casó el príncipe con la niña.

Y el cuento terminó.

Y ya todos vivieron en palacio felices después de todo.

Y se acabó.

Y así es el cuento.

Y así está.

O sea, que al final es ése.

Y colorín colorado, este cuento ha terminado, y rábanos tuertos.

Y ahí se acaba la historia.

En lo referente al **análisis del cuento maravilloso**, el **texto transcrito** de los cuentos va seguido de un **resumen** del contenido del mismo; la **catalogación** y un breve análisis del cuento, donde trato de analizar el Tipo y Motivo, su fuente o lugar de origen, su extensión geográfica; las **versiones** orales, literarias, cinematográficas, artísticas, musicales, etc. si las hubiere, etc... Para ello seguimos principalmente las orientaciones de la escuela américo-finlandesa¹², a Aurelio M. Espinosa¹³, a Vladimir Propp¹⁴ y el **Catálogo Tipológico del cuento folklórico español** de Camarena y Chevalier¹⁵.

Para entender lo referido anteriormente, nada más acertado que un ejemplo de uno de los cuentos recogidos:

EL CAZADOR¹⁶

(nº 13)

Pue^b había do^b hermanø, un hermano y una hermana, que ze habían muerto lo padre. La hermana era mayó, ya tenía la hermana dieciocho año, pero el niño tenía unø catorce o quince, era menó, y la vida que hacían era con una manaílla cabra que tenía, y con eso, econó-

(12) THOMPSON, Stith: **El cuento folclórico**. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1972.

THOMPSON, Stith: **Motif - Index of Folk Tale**. Bloomington, 1955, 6 vols.

THOMPSON, Stith: **The Types of the Folk Tale**. Helsinki, F.F. Communications, nº 184, 1964.

(13) ESPINOSA, Aurelio M.: **Cuentos populares de Castilla y León**. Madrid, CSIC, 1978, t. I.

(14) PROPP, Vladimir: **Morfología del cuento**. Madrid, Fundamentos, 1971.

PROPP, Vladimir: **Las raíces históricas del cuento**. Madrid, Fundamentos, 1974.

(15) CAMARENA LAUCIRICA, Julio y CHEVALIER, Máxime: **Catálogo Tipológico del cuento folklórico español**. Madrid, Gredos, 1995.

(16) Este cuento ha sido transcrito lo más fielmente posible. De ahí que haya respetado la fonética, la sintaxis, etc. que tienen una relación directa con el idiolecto del informante y con las características propias de la zona. He tenido sobre todo en cuenta algunas características fonéticas como las siguientes:

micamente, iban comiendo. Pero en una de la ocazionę, le zalió un cazadó, al niño, con treę perro, uno blanco, otro colorao y otro negro, y le dice:

—¿Niño, po qué no me cambiá la cabraę ęto treę perro?

—No ze lo cambio porque mi hermana me regaña, y yo le temo, y la reępeto mucho, y no matrevo a cambiá.

—Mira que mi perro se ganan má..., te ganan má dinero que con la cabraę. ¡«Mamá-lę vientę», míra que perdí, cójela!

—¡Pom!

Da un salto y cogió la perdí. Y el niño ze emocionó de vé el perro tan diętro. Pero como zale una liebre...

—«Quebranta-hierro», ¡píllala!

Éh, y la pilló. E zale un conejo —como iban guardando la cabaę—, zalió un conejo:

—«Ahí-vamę aquí», ¡ahí va un conejo! ¡Trá!

Dió dę saltę y lę agarró. Y llevaba una percha de coneję e de codornicę, perdicę... Bueno, ¡aquello era un zuto! Era un hombre ya de mucha edad, el cazaó. No llevaba ęcope-ta —¿eh?, na má que con lę perro ze..., se apañaba mu bié. Bueno, pero el niño no hizo trato, le dijo algo a la hermana, pero la hermana dice:

—Ya te aguardaríę de cambiá la cabraę por perro.

Pero no pazó quince dię y le zalió el cazadó otra vez.

—¿Qué, nené, me cambiá lę perro, la pe..., la cabraę a lę perro?

—Mi mal..., mi hermana me va a regañá.

—No są tonto, que cuando tu hermana vea que gana má con lę perro que con la cabraę, verá cómo ze pone contenta.

Hizo el trato y lo cambió. Bueno, puę entoncę ér ze fué pa zu caza, y en el camino lę perro le pillaro, bueno, una percha de coneję y perdicę, de tó, que la..., le emocionó la hermana de vé tantę perdicę, y que le guętaba la canne má que de choto, ¿no? Bueno, puę así se buęcaba la vida. Y ér pilló er camino y ze fué a cazá por ahí; pero le tręmitia la caza que iba de..., que le zobraba de vendé y le dejaba siempre a la hermana, le mandaba, puę ér ze apañaba con..., para mandale la..., la perdicę pa que no le faltara er zutento a zu hermana. Y ér ziguió caminando y —¡hale!— la vida la llevaba azí; pero ezo era en ętremadura onde pazó ezo. Pero ęte se fué acercando, pazó por Zierra Morena, y pazó por todo ezo y ze metió ya en lo..., en la provincia Madrí, y vía é que la mujerę y todo lę hombrę que pazaba, había mucho luto, taban de luto, y é preguntó:

—Oigame, señora, ¿qué paza en ęta región, en ęte provincia? ¿Ęta ę la provincia Madrí?

Sí, ęta la provincia Madrí. Puer, ¿zabe lo que ę? ętamo..., el luto ę porque tó lor dię amarra una doncella en er tronco de una ensina, y a la doce der dia viene una serpiente de ziete cabezå y ze la come. ¡Vá! Y ayé, antę de ayé, una zobrina mía ze la comió zerpiente, y azí.

-s final de palabra y -s- intermedia, la he omitido y su ausencia la suplo con el símbolo fonético c debajo de la vocal correspondiente, que indica apertura.

A veces, cuando a la -s final de palabra le sigue otro término que comienza por h muda o j, el informante suele aspirar la vocal final de palabra: este fenómeno fonético lo transcribo poniendo junto a la vocal h.

Pero hoy le toca a la hija e rey, a la reina a a soltera, le toca a la hija del rey y ze la va comé la zerpiente hoy.

—¡Vaya, cuidao con la dęgracia! Pu y yo no zabía ęto. ¿Y a dónde ętá eso?

—Pu ¿ęted ve aqué monte cay allí?

—Sí.

—¿ęted no ve cay allí mucha ncina y hay una zola a ęte lao de la derecha?

—Sí.

—Pę allí ętará marrá la reina. Bueno, pę nada, pę vaya ęted con Dię.

—Adię.

Y se fué acercando, fué acercando y llegó allí.

—Buenę dię.

—Buenę dię.

—¿Qué ę lo que hase aquí, joven?

—Pę mi zuerte, buena o mala, quí toy amarrá, porque como he zío zorteá, y hoy ma tocao a mí, teo que ętá conforme. Porque ya za comío a munchę doncellę de aquí, de Madrí, michę; van ya lo menę quinientę o algo mã, quinientę dieiziete me paece que va, y yo hago la quinientę deciocho.

Bueno...

—Pero, mire ęted, cazadó, mã vale que ze vaya, vaya venir la zerpiente y ze coma a ęted también dępuę ca mí.

—No, no vendrá. ¡Ah, ę iguá!

El hombre, el muchao, no quería íze, y lo quę taba era acompańando a aquella doncella, a lo menę le daba compańa, ¿ę verdad? Puę azí ętu...

—Váyaze, cazadó, que ya zon la..., la doce menę cuarto.

—Bueno, pę ya me iré.

Pero e niño no ze iba, q... era jove, ya tenía deciocho o decinueve añę.

Con que de pronto ziente un ruido mu grande, que por arto la zierra..., como una venta-rea, como un remolino de viento mu fuerte, y dando zirbío zentía... Y entocę dice:

—¡Ya viene, vaya ęted, cazadó, váyaze ęted, cazadó, que ya viene, que ya viene, váyaze ęted, cazadó!

—Ępera, no me voy. ¡«Quebranta-vie...»! —Dię me dé fuerza en la lengua— ¡«Mamá-lę viento»! ¡«Quebranta-hierro»!, ayúame aquí! ¡Ętruzá...! ¡Ętrozá a esa serpiente!

—Au, au, au, au, au, ...

Le zieon.

—¡Pom!

La mataron, ¡ay! Fué y la zoltó a la reina. Entocę, ęta tenía una manzana de oro —que ezo ętá hecho en dę pieza—, y le dia la mitad a é, y la metió en la buchaca¹⁷. Y ella ze mar-

(17) «Bolsa, bolsillo», DRAE.

chó, y mientras que ella marchaba, zaco una navaja que llevaba en la buchaca y le cortó a la lengua a ze..., a la zerpiente. La siete lengua ze la cortó (paece que la ętoy viendo yo). Le cortó la siete lengua, la lió en un pañuelo mu grande que llevaba, de to la yerba que le dicen, la lió mu bien y la metió en la buchaca. Entonce cuando vieron la..., el público de la calle a la reina que no ze la había comío, dise:

—Si se ęcrimina —¡qué casualidad!—, poque ę la hija del rey lan zoltao y ayé ze comió a mi zobrina, e la otra..., y a mi hermana, y la otra tá llorando y...

—No, ę un cazadó ca ve..., que ze presentao con tre perro: uno negro, otro blanco y otro colorao, y ęze ha zío el que ha matao la zerpiente, lo perro.

Y entonce, ę, er cazadó, fué y ze metió en un pa..., en una pozada, ¿no? (que ahora no la hay, pero en aquello tiempo había paradó, ęzo onde paraba la gente pa deęcansá, y cuando había carró tambié allí). Y allí ze ocurtó ę con zu tre perro. Entonce, el nío de..., el padre de la..., el rey dijo:

—Pue si ezo ę así, como zea jóve y zoltero te ze tiene que cazá con ę.

—Po yo zí poque ma dao la vida y como ma dao la vida, zí ma cazo. No mío de la claze de perzona de..., donde viene ni onde..., donde ha venío, pero ę muy..., mu apaño y ha zío mu valiente, y con du perro za comío, ha matao la zerpiente.

—Bueno, po te tienę que í a quedá con ella.

Ezo lo ziento dq cazaóę, y fué un cazaó y buco lo... en..., compró perro zi no tenía: uno colorao —el mã grande que bía—, otro negro, y buco por otro blanco, y se presentó allí; y fué y co..., le cortó la cabeza a la zerpiente y la metió en un capacho, ¿compredeę? Entonce un di..., ze presentó al rey, dice:

—Yo he zío el que he matao la zerpiente con mi perro.

Y dice la niña:

—Papá, eze cazadó no ę, ni lo perro tampoco; aquello perro eran mejorę que ęze, mã grande, mã bonito y mã valiente: ezo perro no zon, ni ę.

Dice:

—Prueba dello que zí he zío yo, ę que ęta ętaba turbá y ahora pue no me conoce. ¿No recuerda? Y zi no, prueba dello aquí traigo yo la ziete cabeza de a zerpiente pa que ve qué verdad que la matao yo.

Bueno, el padre, a la fuerza, allí que quería cazala con aquél cazadó, con el segundo —¿no?—, pero ę ętaba ozervando con zu perro en la pozada —eh—, y ze enteró que zabía moętao ya la reina —vaya, la...— con aqué cazadó, y entonce va y le dice:

—«Quebranta-hierro», la reina ze tá peinando, a ver si puede ęcaparte y le quita un zapato y me lo trag: que te vea. Coge el zapato, pero que no vea a onde te metę.

Y fué la r..., e..., el «Quebranta-hierro» ęze, el perro aqué, y e un deęuido:

—¡Au!

Le pilla el sapato.

—¡Eh! ¿No dijo un perro? Eze zí ę, ęze zí ę, ęze ę un perro de lo que..., ęze ę, ęze ę.

Y lo mozo e palacio corriendo detrá a pillá el perro por la calle de par en... Pá, ze mete en la pozá y no lo viero.

—¡Vá, pğ sa perdió el perro!

—Po éze é el perro.

Y ya zujetaron... Ya la boda da... Ya el rey hacía por aguantar aunque fuera un día o tre o lğ que fuera, porque ya había ya zeña que..., no eran de é, epe..., er segundo. Al poco rato le dice a «Yo Matí»:

—Mira, «Yo Matí», anda vé y que..., a ver zi le puedę quitá de la mezilla de noche argo a la reina y que ven que lğ coge, que te vea ella, y que te vean tó er mundo corré po la calle, pero que no vean onde te metę.

Y fué y le quitó que tenía un reló de purzera, y zale corriendo, que no ze lo había puęto ella.

—Eze é otro perro, éze é el otro, éze é el otro perro, éz...

Lğ mozğ de palacio:

—¡Uh! ¡Ah!

Corriendo lğ centinelą... No era cosa de matá al perro. ¡Ah! ¡Y hale, detrás!

—¡Pum!

Y se perdió e perro y no vió onde metiú.

—¡Vaya! ¿Y eso?

—«Mamá-lğ vientğ», a vé i te puedę ecapá y va a palacio y le quita a la reina lo primero que vea.

Dice:

— Dęcuida.

Y entra allí y le quita la peineta za que tiene mu grande con mucha perlą y mucha coza. Le quitó la pei...

—Eze é, é..., éze é el otro perro, éze é el otro perro, éze é el otro perro.

Lğ mozğ e palacio corriendo detrás que volaban. Ah, le hebía dicho:

—Que veą a onde te metę.

Y él..., y ya vieron, iba siguiendo. Y no ze dejaba cogé el perro, pero iba cerca, cerca, cerca: ¡puñeta! que se metió en la pozá er perro y lğ tiró detrás. Dice:

—Nada, ha dicho e rey que ze presente uted ahora mįmo aquí en palasio.

—Pğ diga uted a rey que mįmo pazo hay dęde aquí al palacio, que del palacio aquí, que no voy.

—Puę tiene uted que í.

Totá que tuvo que vení e rey y unğ centinelą, y se lo llevaro a palacio. Tonçę ze prezentó otro cazaó, er zegundo, dice:

—He zío yo, que para eso tengo lą siete cabezą de cortale a la zerpiente.

Y entoçę dice:

—Bueno, yo me creo que todą lą cabezą tienen lengua. Hora vamğ a vé quí ha sío e ca matao a la zerpiente.

—Yo no la matao, ca sío mi perro, poque lo ha azuzáo yo pa que la mate.

Y mete mano a zu huchaca y de..., y saca lar ziete lengua.

—Vaya abriéndole la boca a la zerpiente, a ver zi tiene lengua o no.

Y ya vieron que no tenía lengua. Puę señá é que e primero le cortó la lengua, ¿no é verdad? Y se caso con ella. Y el otro lo iban a matá, entreipá, lo iban a fusilá porque era un embuetero y eso no con..., no convenía, era ya una coza farsa. Y se casó con ella. Y ya le dio la manzana de oro.

—Y aquí tengo la manzana, la media manzana que me dio ella cuando se despidió de mí, cuando terminé... Me ataron mi perro la zerpiente.

—Que ponga la media manzana aquí con éta a vé si no hace una zola.

Y azín fué, y se cazó or ella.

La Mojonera, Almería

Epifanio Lupión, 16 de mayo de 1998

EL CAZADOR

(nº 13)

RESUMEN

Un cazador cambia sus ovejas por tres perros maravillosos, poseedores de una fuerza superior, y se va con ellos a recorrer mundo. Llega a una ciudad donde una serpiente con siete cabezas se cobraba una doncella todos los días. Aquel día le tocaba a la princesa. Él la rescata con la ayuda de los tres perros sobrenaturales y como recompensa se casa con ella. Tendrá que enfrentarse ante un héroe falso que afirma ser el rescatador, pero la astucia del verdadero héroe aclarará la situación.

CATALOGACIÓN

Aarne-Thompson:

TIPO 300 (El dragón asesino o *The dragon-Slayer*)¹⁸. Cf.

TIPO 304 (El cazador experto o *The Hunter*).

MOTIVO B 11 (Dragón o Dragon), **B 11.2.3.1** (Dragón de siete cabezas o *Seven-headed dragon*), **B 11.10** (Sacrificar a un ser humano a un dragón o *Sacrifice of human being to dragon*), **B 11.11** (Luchar con un dragón o *Fight with dragon*), **B 312.1** (Animales útiles como regalo o *Helpful animals a gift*), **B 312.2** (Animales útiles obtenidos por intercambio o *Helpful animals obtained by exchange*), **B 421** (Perro útil o *Helpful dog*), **B 524.1.1** (El perro mata al canibal (dragón) que ataca o *Dogs Kill attacking cannibal (dragon)*), **B 582.2** (Los animales ayudan al héroe a conseguir a la princesa o *Animal help her win princess*), **H 80** (Identificación mediante señales o

(18) Camarena y Chevalier en el *Catálogo Tipológico del cuento folklórico español (CTCFE)*, llaman a este Tipo *El dragón de las siete cabezas*.

Identification by tokens), H 105.1 (La lengua del dragón como prueba o Dragon-tongue proof), H 105.1.1 (Cabeza de dragón como prueba falsa o False dragon-head proof), K 1932 (Impostor que reclama recompensa ganada por el héroe o Impostors claim reward (prize) earned by hero), L 100 (Héroe (heroína) poco prometedor o Unpromising hero (heroine)), L 161 (Héroe pobre se casa con la princesa o Lowly hero marries princess), N 681 (El marido (el amante) llega a casa justo cuando la esposa (la dama) se va a casar con otro o Husband (lover) arrives home just as wife (mistress) is to marry another), P 412.1 (El pastor como héroe o Shepherd as hero), R 111.1.3 (Rescatar a la princesa (la dama) del dragón o Rescue of princess (maiden) from dragon), S 260.1 (Sacrificio humano o Human sacrifice), S 262 (Sacrificios periódicos a un monstruo o Periodic sacrifices to a monster), T 68.1 (Princesa ofrecida como premio o Princess offered as prize), Z 21.3.1 (Los animales con nombres extraños o The animals with queer names).

Corresponde al grupo de **cuentos maravillosos** (Thompson los llama **Cuentos de hadas** y Espinosa **Cuentos de encantamiento**), donde siempre existe un héroe, un obstáculo y una recompensa.

El **cazador** es una versión de las mil o más que existen a lo largo del mundo del **ciclo Romance de El dragón asesino**¹⁹, aunque también tiene ciertas interferencias con **El cazador** experto (**The Hunter, Tipo 304**), muy común en la Europa central y Cáucaso, y poco frecuente en Francia (Thompson registra una sola versión en el oeste) y Finlandia. En total Thompson identifica tan solo setenta y cinco versiones de este último.

La fuente²⁰ de **El dragón asesino** se remonta al **mito griego de Perseo y Andrómeda** (especialmente en lo relativo a su lucha contra la Medusa, y posterior libertad y casamiento con Andrómeda) y a viejos cuentos de rescates de princesas del poder de los monstruos, como al asunto de la hagiografía cristiana sobre **San Jorge y el dragón** o **Miguel y el dragón de siete cabezas del Apocalipsis**. Así mismo, muchos de los elementos de este cuento están contenidos en la **Historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artus De Algarbe**, libro de caballerías que ha corrido en ediciones de cordel hasta el siglo XX.

Los **Motivos de El cazador** son muy abundantes:

—Respecto al prototipo, no existe en **El cazador**, al comienzo, el episodio del enamoramiento de la hermana del héroe de un gigante u ogro que tratan de matarlo. Lo demás sí es bastante cercano al prototipo de Thompson.

—**La marcha del Héroe al monte (o al bosque)**: Vladimir Propp afirma que existe una conexión entre el rito de iniciación y este Motivo típico del cuento maravilloso (la marcha del Héroe al monte). En efecto, cuando las mujeres veían al muchacho que iba al bosque a superar la prueba, estallaban en sollozos y se vestían de luto (con barro o cenizas primitivamente). La partida para el bosque era considerada por el pueblo como una desgracia, aunque al final los acontecimientos eran favorables. Normalmente, quien tomaba la decisión de expulsar al muchacho en el rito de la iniciación era el padre o el hermano mayor.

(19) Ranke ha estudiado este cuento y ha hecho una reconstrucción del prototipo. Véase S. Thompson, **El cuento folclórico**, p. 51.

(20) V. Propp afirma que si todos los cuentos maravillosos son tan uniformes en su estructura, se podría decir que poseen una misma fuente, la psicología del narrador bajo un aspecto histórico-social (aunque dice que hay que ser prudentes), es decir, las creencias de una cultura: cuando la cultura, el culto o el rito, o bien la religión mueren, su contenido se convierte en cuento.

—**Los perros poseen habilidades maravillosas.** En efecto, los perros son los Ayudantes mágicos que prestan sus servicios a un cazador, algo muy corriente en los cuentos maravillosos o Märchen, además de que haya influido en la elección de la profesión del protagonista de nuestro cuento, el hecho de que el narrador, aunque afincado en La Mojonera desde hace años, es natural de un pueblo de sierra de la Alpujarra granadina donde abunda la caza y los cazadores.

Los dotados de cualidades maravillosas o mágicas, que siempre ayudan al héroe, según Gedeon Huet, se pueden dividir en dos grupos: a) los que adquieren esas cualidades y b) los que las poseen de nacimiento. Los tres perros de nuestro cuento, al parecer, pertenecen a la segunda opción mencionada, que es más antigua que la primera. Sus fuentes se remontan a los cuentos occidentales antiguos como **Kulhnah et Oleven**, cuento galés del siglo XII; y **La Destruction du château de Da Derga**, cuento épico irlandés.

Es significativo resaltar en nuestra versión que los **perros mágicos poseen nombres extraños (Z 21.3.1)**: se llaman, por efecto de una antanaclasis, «Mamá-los vientos», «Quebranta-hierros», «Yo maté» y «Ahí-vamos aquí». No es la primera vez que se ponen estos nombres a los ayudantes: ya en el mito babilonio, Negal, al partir para los infiernos, lleva consigo siete ayudantes con nombres como Relámpago, Fiebre, Calícula, etc.

El Motivo de **la compra de los animales maravillosos** por parte de un hombre pobre y el robo del objeto personal de la princesa por parte del animal ayudante del héroe se encuentran en el cuento **El anillo mágico**, aunque en este último se trata de un perro y un gato en lugar de tres perros, y el gato es el que roba el anillo a la princesa en lugar del zapato, reloj de pulsera y peineta que roban los tres perros respectivamente en nuestro cuento.

Cuando el Héroe Verdadero envía a los perros uno a uno para quitarle a la princesa un objeto personal, nos encontramos en un caso de Triplicación (V. Propp en la **Morfología del cuento**²¹), es decir, son tres perros mediante los que se repite la acción de manera mecánica (los tres van a palacio y le quitan a la princesa tres objetos, que son, respectivamente, zapato, reloj de pulsera y peineta).

—**El dragón (B 11.2.3.1, B 11.10 y B 11.11)** lo encontramos en el mundo entero. Una gran cantidad de cuentos a lo largo de Europa y Asia occidental, enfrentan al héroe con algún tipo de adversario sobrenatural. Frecuentemente la exacta naturaleza del oponente no es clara o variará de una versión del cuento a otra. En la tradición, normalmente aparece un dragón, en nuestro caso se trata de una serpiente de siete cabezas.

En la tradición occidental se concibe al dragón como una especie de cocodrilo, caimán, escorpión o lagarto con una o varias cabezas, que guarda un tesoro o que tiene amenazado a un país. Esta configuración del dragón corresponde a una creencia popular. En los cuentos del Norte ha sido reemplazado por el oso y por el león en el Sur. El dragón es pues la forma fundamental, el oso y el león son formas derivadas.

El antiguo Egipto conocía una representación de la muerte que es el rapto del alma por el dragón. La imagen del dragón que exige la princesa como tributo lleva un matiz realista arcaico. Esto es, la forma, «el dragón exige la hija del rey» es muy antigua. El dragón es la personificación del mal y la influencia confesional o religiosa transforma el dragón en diablo (es un ejemplo de Transformación, del que habla Propp²²).

(21) PROPP, V., **Morfología**, p. 84.

(22) *Ibidem*, p. 175.

La razón por la cual el Agresor de nuestro cuento, el dragón, ha raptado a la princesa sí lo dice el narrador (para devorarla). Este Motivo es una formación reciente²³, ya que normalmente las acciones del dragón no suelen estar motivadas en los cuentos maravillosos, es decir, verbalmente no suelen formularse.

El combate contra el dragón existe en varias religiones paganas, por ello hay que admitir que es en ellas donde se halla su origen. En el siglo XIII ya no existían esas religiones y será la tradición épica popular la que acoja como intermediaria todo el bagaje religioso. En la versión española del ciclo Romance de **El dragón asesino**, el 63 por ciento de las versiones recogidas carecen del combate del dragón. En **El cazador** sí existe la lucha.

—Nos ha llamado mucho la atención el número «siete» de las siete cabezas de la serpiente que mata el héroe. Me ha recordado los **evangelios gnósticos** de la Biblia, concretamente el **Apocalipsis de San Juan**, donde aparece este número en el relato de Miguel y el dragón. Las lámparas judías tienen también siete brazos, ¿tendrá alguna relación con el símbolo del siete? Valle-Inclán, en una de sus obras de teatro llamada **El tablado de marionetas**, nos presenta un cuento donde hay un dragón con siete hileras de dientes, al que el príncipe Verdemar da muerte con su espada (no cabe duda de que estamos ante una variante de **El dragón asesino**). Y por último, en el libro de SÁNCHEZ DRAGÓ, **Gárgoris y Hábidis**. Una historia mágica de España, se habla del símbolo mágico del número siete.

—Sobre el Motivo de **la joven condenada a morir devorada por un monstruo** (símbolo del demonio en el folclore), el mito griego nos da su fuente en **Perseo y Andrómeda**. Otras variantes están en la hagiografía cristiana en el caso de **la leyenda de San Jorge** (es un caso en que los elementos de la religión proceden del cuento: la historia aparece antes de que en realidad fuera proclamado santo San Jorge) y en la Biblia, concretamente en el Apocalipsis, en el pasaje de **Miguel y el dragón de siete cabezas**.

—En cuanto al Motivo **T 68.1**, es decir, **la obtención de la princesa como recompensa por vencer al monstruo**, hallamos su fuente en la literatura griega, en la **Iliada** de Homero, en la **Leyenda de Teseo** y en la **leyenda de Hércules** respectivamente.

—**La marca o regalo de la princesa**: normalmente en los cuentos de rescates de princesas (como por ejemplo **La serpiente boa**, versión del **Tipo 300**, o **La hermosura del mundo**, versión del **Tipo 400**, donde la princesa le da a su rescatador un pañuelo bordado por ella misma), éstas suelen dar al héroe verdadero una marca, la cual sirve para deshacer la boda que se iba a celebrar con el Falso Héroe. En nuestra versión se trata de media **manzana de oro**²⁴.

—Hay un Falso Héroe en nuestro cuento o **impostor que reclama recompensa ganada por el héroe (K1932)**. Este Motivo es muy común en diversos cuentos maravillosos, como por ejemplo, **El muchacho sucio**, muy popular en las Praderas y el Plateau.

— **El rey** es un Motivo libre, que representa un dominante de lo consciente colectivo²⁵.

El **Tipo 300, El dragón asesino**, es ampliamente conocido. Se desarrolló en la Europa occidental, donde las versiones se acercan más a la forma típica. Este es el caso de las varian-

(23) *Ibíd.*, p. 86.

(24) Este Motivo, además de otros como **vencer a la serpiente y cortar las siete cabezas**, se relaciona con los del Tipo de cuento 650.

(25) FRANZ, Marie Louise von: *Símbolos de redención en los cuentos de hadas*. Barcelona, Luciérnaga, 1990, p. 140.

tes o versiones francesas. De Francia pasó a la Península Ibérica y de aquí a América (en Venezuela, por ejemplo, son frecuentes las versiones de este tema conocido como **Onza, Tigre y León**). Hacia el este se expandió en Alemania y hacia el sudeste, en Italia. De Alemania pasó a Escandinavia, a los Países Bálticos, a Checoslovaquia, Polonia y los Balcanes. Las variantes que se encuentran entre los indios norteamericanos, provienen de los franceses y españoles. También aparece de forma esporádica en Camboya, isla Sudán y Japón.

VERSIONES ORALES

ÁREA LINGÜÍSTICA DEL CASTELLANO:

León: (Palencia) Espinosa, hijo, **CPCL**, nº 61, **La joven y la serpiente**; nº 68 y 69, **El castillo de Irás y No volverás**. Cortés, **Salmantinos**, nº 107 y 109.

(Zamora) Espinosa, padre, **CPE**, nº 139, **El castillo de Irás y No Volverás**= Sánchez Pérez, nº 98.

Castilla: Camarena, nº 41, 47 y 48.

Extremadura²⁶: **BTPE**, X, 249-257, 258-269. Curiel, 34-36, 172-177, 261-264, 279-281.

Andalucía: Espinosa, padre, **CPE**, nº 157. Fan, 357-361.

F Caballero, **COAR**, 11-19.

ÁREA HISPANOAMERICANA:

Santo Domingo: Andrade, nº 95, 96, 97, 98, 99, 107 (alterada), 260 (mezclada con Aarne-Thompson, Tipo 326).

Puerto Rico: Arellano, nº 79. Mason-Espinosa, **JAF**, XXXVIII, 529, nº 3 (cinco versiones); 600, nº 10; XXXIX, 231, nº 15; 299, nº 21.

Méjico: Dobie, **TFSP**, XII, 194-200. Radin-Espinosa, nº 103. Reid, **JAF**, XLVIII, 112, nº 3. Wheeler, nº 103, 106, 114, 121.

Estados Unidos: (Nuevo Méjico) Espinosa, J. M., nº 22 y 23. Parsons-Boas, **JAF**, XXXIII, 50, nº 5; 55, nº 6 (alterada). Rael, nº 246, 249. (Colorado) Rael, nº 247, 248, 338. (California) Espinosa, **Hispania**, XXIII, 121-124. (Luisiana) MacCurdy, **SFQ**, X, 240, nº 10.

Chile: Laval, **Carahue**, II, nº 5. Id., **Cuentos**, I, nº 18. Id., **REth**, IV, 69-79. Lenz, **Est. Ar.**, VII, nº 4. Montenegro, 189-201. Pino, 1, 11, 12.

ÁREA DEL PORTUGUÉS:

Portugal: **Athaide**, I, nº 53 y 57; II, nº 232. Braga, I, nº 48 y 52. Colho, nº 49= **Caróchinha**, nº 35. Consiglieri, **RHi**, XIV, 134, nº 11.

Brasil: Magalhaes, nº 59. Romero, 154-160, 221-231.

Islas de Cabo Verde: Parsons, Cape Verde, I, nº 87, 88, 88 variante a.

(26) Algunas variantes extremeñas, de Alange concretamente son *Hierro, plomo y acero* y *Los tres perros*.

ÁREA DEL CATALÁN:

Cataluña: Alcover, I, 224-255. Amades, n° 82, 112 (mezclada con Aarne-Thompson, Tipo 553), 158. Maspons, I, 25-32.

VERSIONES LITERARIAS

Mito griego de Perseo y Andrómeda²⁷.

Biblia²⁸, el libro del **Apocalipsis**, 12, 7, **Miguel y el dragón de siete cabezas**.

Libro de caballerías, Alberto Blecua, **Historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús De Algarbe**²⁹, pp. 74-99.

Durán: El romancero general. Madrid, BAE, t. II, 1849, n° 954, El romance de Guzmán el Bueno (Cfr. Millé Jiménez, I. Guzmán el Bueno en la Literatura. *Revue Hispanique*, LXXXVIII, 1930, pp. 311-488), pp. 28-30.

(27) GRIMAL, Pierre: *Diccionario de la Mitología Griega y Romana*. Barcelona, Labor, 1965 (traducción realizada por Francisco Payarols), pp. 27 y 426-427.

(28) **Biblia de Jerusalén**. Bilbao, Editorial Española Desclée de Brouwer, 1987.

(29) BLECUA, Alberto: *Historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús De Algarbe*. Barcelona, Juventud, Colección Z, 1969, pp. 74-99.